

LA VIOLENCIA SE HACE IMAGEN. EL PROCESO DE VISUALIZACIÓN DE LA GUERRA

Antonio Pantoja Chaves

Universidad de Extremadura

Introducción. La guerra en imágenes

En su obra capital sobre fotografía Susan Sontag nos recuerda la relevancia y atracción de la fotografía y particularmente de las imágenes bélicas, ya que éstas tienen un calado más hondo, nos ofrecen un modo expedito de comprender algo y representan un medio compacto de memorizarlo. Además, añade, que la función ilustrativa deja intactas las opiniones, los prejuicios, las fantasías y la desinformación, lo que nos recuerda como la imagen refuerza su capacidad original de preservar las mismas ideas en el tiempo. Las imágenes dicen lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo, como las propias guerras.

Los enfrentamientos bélicos siempre han despertado la curiosidad del hombre a lo largo de su historia, además de que con sus imágenes se incita a esa extraña emoción que nos arrastra hacia lo trágico o lo dramático. Esta evidencia nos demuestra no sólo la particular relación que el hombre ha tenido con los conflictos que ha generado sino que además, algo más interesante y novedoso de analizar, cómo con ellos se ha ido transformado la mirada que se ha tenido de sus imágenes. Este efecto se debe a la combinación controlada que han construido los señores de la guerra y la influencia social que han ejercido los *media* en cada momento y ante cada conflicto.

En la actualidad es notablemente interesante observar cómo la imagen que se crea de la guerra genera un efecto claro de desinformación. Tenemos un cierto conocimiento de las guerras y conflictos en el mundo, nos informan de ellas, pero no por medio de imágenes, se ha producido de forma casi imperceptible pero irreversible la ausencia progresiva de imágenes de los conflictos armados, de tal manera que aparentemente las guerras no existen, sólo tienen lugar en ese espacio imaginario que los medios de comunicación reelaboran a posteriori.

En la mayoría de los casos, la guerra se asemeja más a un juego de ordenador en el que se simula un enfrentamiento virtual y se resuelve con datos estadísticos de bajas, muertes y daños materiales. Es obvio que la guerra sigue siendo igual en esencia, contando con el cambio de estrategias, tecnología y escenarios. Pero estas *nuevas* guerras, como la reciente en suelo de Irak, se diferencian de las guerras de principios del siglo pasado por la concepción que se tiene de ellas, es decir por lo que se ve de ellas. Si contemplamos la imagen de la primera gran guerra moderna ésta nos proyecta la exaltación épica y comprometida de sus protagonistas, también un desconocimiento previo de los procedimientos bélicos y la percepción subsiguiente de la barbarie. Las fotografías de guerra en esta época enfocaban al principio actitudes afables, referidas a las despedidas de madres, hermanas o novias, pero nunca reflejaban la tragedia y la muerte. Es más, esta visión reforzaba la idea de que las guerras siempre sucedían fuera de lo cotidiano, en un hipotético y lejano campo de batalla que muchas veces no alcanzaba la imaginación de los familiares.

A partir de los años sesenta, coincidiendo con el inicio de la guerra de Vietnam, las guerras se tornan impopulares, empiezan a despertar la conciencia de la gente que presencia la muerte a través de la ventana en la que se convierte la fotografía, y se empiezan a generar reacciones contrarias canalizadas por movimientos de protesta y grupos pacifistas. Durante estos años la imagen de la guerra experimenta cambios profundos, pasa de significar la exaltación y la defensa comprometida de unos ideales, a transformarse en censura y manipulación mediática por parte de los poderes políticos. En este punto podemos recordar la fotografía de la niña Kim con los brazos extendidos, que encarna el dolor de la guerra marcada en su piel. Estas imágenes trasladaban a todos los hogares el drama y la muerte de esos mismos hijos o hermanos combatientes que habían partido a tierras extrañas.

Como consecuencia de ello y por la trascendencia que tenía ante la opinión pública, la imagen de la guerra se fue maquillando con imágenes nocturnas que no desvelaran el sueño occidental. En otros muchos casos, como tras los atentados del 11 de septiembre, con imágenes que reflejaran el potencial militar y el armamento bélico que iba a permitir reestablecer el orden mundial, al tiempo que justificaban y reforzaban todas las imágenes anteriormente proyectadas.

En consecuencia, la impronta para fijar el acontecimiento, a la que hay que sumar la constante recreación en el tiempo que se efectúa del mismo, no sólo se fundamenta en la vieja idea que considera que la mayoría de los acontecimientos históricos sólo existen cuando los medios los elaboran, y que no habríamos tenido conocimiento de ellos si los medios no hubieran estado presentes y mostrado un interés desproporcionado, sino que hay que entender a los medios como mediadores, además de constructores, entre la realidad y la sociedad. La fotografía de prensa, a la que se ha calificado tradicionalmente como la ventana a través de la cual podemos contemplar el mundo, ha levantado un espejo que deforma la realidad y no nos permite ver claramente las imágenes que aparecen al otro lado. Unas veces porque desenfoca, otras porque se vuelve opaca e incomprensible, tanto por lo que enseñan como por lo que silencian. En la actualidad la fotografía dibuja diariamente una imagen caleidoscópica que potencia la desinformación.

Antes la historia se aprendía en los libros y archivos, ahora, también y sin excluir nada, en los medios de comunicación que son la gran fuente para la historia. Mientras que el acceso y tratamiento de los documentos originales es una tarea ardua e intelectualmente crítica, la versión de la historia que ofrecen los medios se impone sin que apenas la cuestionemos. Nuestra civilización se vuelve cada vez más dependiente de la versión mediática de la historia, versión a menudo incompleta, parcialmente errónea o incluso incierta, una tendencia que, como apunta Kapuscinski, provocará que:

*“El telespectador de masas, al filo del tiempo, no conocerá más que la historia «telefalsificada», y sólo un pequeño número de personas tendrán conciencia de que existe otra versión más auténtica de la historia”*¹.

1) KAPUSCINSKI, Ryszard, “¿Reflejan los medios la realidad del mundo?”, en Manuel Leguineche y Gervasio Sánchez (eds.), *Los ojos de la guerra*, Plaza & Janés, Barcelona, 2001, p. 322, y publicado anteriormente en *Le Monde Diplomatique*, 1999.

En definitiva, la evolución de la guerra va paralela al cambio continuo de sus imágenes, al igual que a los intereses y privilegios que se han pretendido con sus victorias. Sin entrar a desentrañar esta compleja reciprocidad que se desprende de todo conflicto nos vamos a detener más concretamente a contemplar las distintas imágenes que se han desprendido de la guerra que hemos visto y que continuamos viendo mediante sus imágenes.

La guerra moderna. Una visión idealizada

El hecho mismo de nombrar la palabra guerra, su enunciación lleva asociada la idea de tragedia y sufrimiento ante los desastres que causa a los que la sufren, e incredulidad, si cabe con mayor intensidad, ante los que la desencadenan. Estas son condiciones que comporta toda guerra desde sus orígenes hasta nuestros días, pero en la presentación de sus desenlaces como de su desarrollo en sí mismo se constata la diferencia entre los diferentes enfrentamientos bélicos. En ciertos momentos, a pesar de su connotación negativa, se ha incidido en la visión romántica de la guerra, no tanto por lo que se mostraba de ella y la forma de hacerla, sino por los ideales por los que se luchaba. Ante este propósito debía proyectarse una imagen que reforzara y legitimara a su vez esos ideales heroicos. Este proceso de visualización de la guerra comienza a principios del siglo XX, con el inicio de los primeros conflictos internacionales.

Precisamente no será hasta el estallido de la Gran Guerra, coincidiendo con el nacimiento de los servicios fotográficos de los ejércitos europeos, cuando la fotografía va a cumplir una función destacada en el intento de reflejar una imagen determinada de los poderes políticos y los conflictos bélicos. En un momento en el que la fotografía se impone como el referente visual para las masas, los militares comprendieron que podía convertirse en una apuesta estratégica. De ahí la necesidad de controlar la producción y la distribución de imágenes que sirvieran de punta de lanza frente al enemigo, o para alimentar el patriotismo de las tropas propias y la moral de la población civil.

Claro ejemplo de estas palabras se presenta la fotografía de Ernest Brooks, un ejemplo entre las miles de tomas realizadas por los fotógrafos oficiales. La representación de la fotografía recoge la típica imagen de propaganda que muestra una columna de hombres anónimos simbolizando al soldado desconocido de la Primera Guerra Mundial, que cada país rindió tributos y homenajes conmemorativos.



Imagen 1. Ernest Brooks. Columna de soldados en Bélgica, durante la Primera Guerra Mundial

Estas imágenes se presentan en la actualidad idealizadas, maquillando una realidad bélica en las que la muerte y la tragedia no tenían cabida para servir a unos fines específicos de los gobiernos occidentales. A día de hoy esta fotografía nos puede parecer inocente y evidente en su teatralización de la guerra, pero a decir verdad refleja una estrategia que se ha consolidado y especializado en las nuevas guerras para representar una exaltación de los héroes, la defensa de unas justificaciones bélicas no muy diferentes a las que hoy. Y al igual que ahora surgen multitud de enfoques, opiniones críticas y pruebas fotográficas de denuncia diferentes a las oficiales, durante la primera guerra mundial numerosos fueron los negativos que sirvieron como motivo de oposición y controversia entre la incipiente opinión pública, como la imagen de un soldado enterrado en la que apenas se distingue el rostro y que más tarde, en 1925, se publicará en Francia bajo el título de *Las imágenes secretas de la guerra*².

Estas fotografías fueron censuradas, en primer lugar porque la muerte no era todavía un motivo fotográfico y, además, para no perturbar la paz y tranquilidad de la población civil. Pero sobre todo para olvidar la tragedia del primer conflicto mundializado de nuestro tiempo. Son unos argumentos a los que todavía se recurre en nuestros días para justificar las imágenes sometidas a prácticas de manipulación y censura constantes por la prensa, pero que han calado tan profundamente en la memoria visual de las sociedades contemporáneas.

Junto a esta visión sublimada de la guerra se sucedieron y precedieron al mismo tiempo una gran serie de fotografías iniciales que proyectaron una imagen un tanto más verídica y directa con lo que ocurría en el frente. Pero a pesar de las intenciones de los reporteros y de los servicios de prensa para los que trabajaban, estas escenas prácticamente venían a reforzar aun más esa visión idealizada de la guerra, tanto por el control político e institucional como por las serias limitaciones técnicas que imponía el medio fotográfico.

Entre los primeros trabajos, si queremos ser rigurosos con la cronología, se cuenta con las imágenes del conflicto entre México y Estados Unidos, en 1847, la mayoría de ellas anónimas y que en la actualidad se encuentran bajo propiedad de H. Armour Smith³. También los conocidos documentos que el inglés Roger Fenton impresionó en el curso de la Guerra de Crimea, en 1855, por encargo de la firma Agnew & Sons y que sirvieron para dar a conocer el modo de vida de los soldados en el frente y la situación de las tropas. A pesar de la importancia y de lo reveladoras que llegan a ser esta serie de fotografías de guerra con el paso del tiempo, en ellas se preservan ciertos rasgos de composición academizante y retórica, debido a que los fotógrafos organizan los materiales y las escenas situados ante sus objetivos. En estas imágenes aún no se puede captar el acontecimiento en toda su dimensión, por limitación técnica pero en gran medida también por censura oficial, que impedía mostrar la realidad de los frentes.

Hay que tener en cuenta que, al ser las primeras guerras que se fotografiaban, no existían imágenes anteriores con las que comparar y que, hasta aquel momento, la guerra no era más que unas acciones militares que se realizaban siempre lejos de los ciudadanos. La distancia con los campos de batalla permitía, por tanto, que el público no conociera de forma directa lo que en realidad sucedía en una contienda militar. Muertes, mutilaciones, heridos de gravedad era una realidad que después sólo se conocía desde las frías cifras. Nadie sabía, salvo los que estaban allí, qué pasaba realmente en una guerra. El horror quedaba inscrito en la mente de los propios testigos y en los campos de batalla. La guerra es en este reportaje una narración en off de un acontecimiento que parece desarrollarse incluso lejos de estos soldados.

Sin embargo, en esta misma relación de trabajos fotográficos, no debemos olvidar las famosas fotografías de Mathew B. Brady, pionero de la fotografía de guerra, y de sus excelentes colaboradores, como Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, sobre la guerra civil americana, que dan muestra por primera

2) ROBIN, Marie-Monique, *Las fotos del siglo. 100 instantes históricos*, Colonia, Evergreen. Benedikt Taschen Verlag GMBH, 1999.

3) Una relación más exhaustiva, tanto de la actividad de los fotógrafos de guerra como de las fotografías recogidas, se puede consultar en el libro de GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, pp. 59-65, y en FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp.96-98.

vez de las atrocidades de la guerra. En ellas destaca en la forma de mostrar los primeros horrores de los conflictos bélicos, a pesar de que las limitaciones técnicas continúan se logran resultados espectaculares. Este tipo de ejemplos son fruto de la necesidad social por visualizar los grandes acontecimientos. Ahora el acontecimiento, preocupación social, se muestra al público como el retrato mostraba el individuo, la fotografía evoluciona para percibir lo que le rodea.



Imagen 2. Timothy O'Sullivan. Gettysburg, Julio de 1863.

La guerra comienza a perder con estos trabajos su sentido heroico. La contemplación de imágenes como estas causó una honda sensación en la sociedad americana y en todo el mundo. Desde este momento inicial del periodismo fotográfico, ya se observa el deseo de mostrar el acontecimiento tal cual se producía, algo que será la divisa de los reporteros gráficos hasta nuestros días.

Este mismo intento por reflejar los aspectos más realistas de la guerra ya se había recogido en otros momentos y con otro tipo de representaciones precedentes a la fotografía. Nos referimos a la aportación que la tradición pictórica y del grabado tuvo en anteriores guerras. Sin duda el precedente más directo y significativo lo encontramos en los grabados sobre *Los Desastres* de la Guerra de la Independencia realizados por Francisco de Goya, los cuales suponen un anticipo de la fotografía de guerra.



Imagen 3. Francisco Goya. Serie de "Los desastres". Y no hay remedio. Entre 1810 y 1815.

Las estampas de Goya contienen una anticipación de la visión fotográfica, al adelantar el lenguaje de la instantánea con recursos plásticos que anuncian la estética del fotoperiodismo y suponen un punto de inflexión en la guerra, cuyas imágenes hasta ese momento sólo se utilizaban para ensalzarla y no para denunciar sus horrores. La intención de Goya de dar testimonio de las crueldades de ambos bandos de la guerra se refleja claramente en sus estampas tituladas “yo lo vi”, “y esto también” o “así sucedió”, en las que el artista desplaza la fantasía y confirma su voluntad de hacer una crónica de los acontecimientos de la Guerra de la Independencia.

A pesar de toda esta tradición, en estos primeros momentos de la imagen moderna de la guerra, tanto esta corriente pictórica iniciada de la mano de maestros como el propio Goya, como el intento de algunos reporteros por dar credibilidad a una batalla de la que eran testigos directos, propiciaron un doble efecto con respecto a las imágenes siguientes. Por un lado, fueron el motivo esencial para que el poder político iniciara un control exhaustivo de las representaciones del dolor y crueldad generas en el campo de batalla, es decir los inicios de la propaganda de guerra; y por otro lado, este tipo de imágenes alentaron la búsqueda de nuevas escenas que sirvieran de motivación creativa y crítica ante lo que estaba sucediendo trágicamente en el frente, momento en el que se empieza a perfilar la fotografía de denuncia ante la guerra.

La guerra en la pantalla

Este contexto propició la regeneración de la profesión y la transformación de la prensa gráfica internacional en países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos, a lo que colaboró en amplia medida la aparición de las primeras revistas ilustradas que convierten al reportaje fotográfico en verdadero referente social. De entre todas ellas, la más emblemática es la revista norteamericana LIFE, fundada en 1936, que llegó a ser la más importante de su género en el mundo tanto por los contenidos como por el estilo seguido por sus redactores. Aunque en realidad LIFE no hubiera sido posible sin la influencia directa de las revistas alemanas de los años treinta, en las que trabajaron fotógrafos como Salomon o Felix H. Mann, y sin la experiencia marcada por la revista francesa Vu. Más tarde también aparecieron otras, como la revista Look, en Estados Unidos, Paris Match en Francia o Picture Post en Gran Bretaña.

La fotografía de prensa en este nuevo formato de *magazine* experimenta una transformación de connotaciones universales, ya que el acontecimiento pasa de ser ilustrado, explicado o ampliado en la noticia para una élite social, a ser narrado casi exclusivamente con fotografías a un público masivo interesado por conocer los diferentes aspectos de la vida, por identificar a los personajes relevantes, y por recibir una información visual del mundo que hasta ahora le había sido ajena.

La fotografía se abre paso en los espacios que tiene reservados en la prensa, iniciando a su vez el desarrollo de los *mass media* visuales. Un fenómeno del que los propios editores de estas revistas son conscientes e intentan explotar, como vienen a confirmar las palabras que Henry R. Luce, director de LIFE, en el primer número de la revista:

“Para ver la vida, para ver el mundo, ser testigo de los grandes acontecimientos, observar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas: máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver cosas lejanas a miles de kilómetros, cosas ocultas detrás de las paredes y en las habitaciones, cosas que llegarán a ser peligrosas, mujeres, amadas por los hombres, y muchos niños; ver y tener el placer de ver, ver y asombrarse, ver y enterarse”⁴.

4) Revista LIFE del 23 de noviembre de 1936. Cita tomada de FREUND, Gisèle, op. cit, pp. 127-128.

Esta actividad estaba a su vez generando una opinión pública crítica con los acontecimientos que se sucedían en el mundo, alejada de las informaciones oficiales que aparecían moldeadas y manipuladas por el poder político. Ya no se trata de subrayar las desigualdades sociales y económicas o de mostrar los desastres de la guerra, ahora los fotógrafos, conscientes de su compromiso con la sociedad y con su profesión, tratan de conmover, incomodar y denunciar con las imágenes con el cometido de acercar a todos los hogares una visión diferente de los acontecimientos mundiales. Con esta actitud el fotoperiodismo que se desarrolla dentro de estas directrices periodísticas vuelve a centrar su objetivo sobre un escenario recurrente e impactante como es de la guerra, que ya había sido recogido por los primeros fotógrafos de prensa. A partir de la década de los años treinta, fotografía y guerra va a originar un nuevo género periodístico que se mantiene hasta la actualidad.

Esta nueva aportación del medio fotográfico se constata por primera vez en las fotografías de la guerra civil española, que marcaron un hito en la historia de los medios de comunicación. En este escenario bélico los reporteros gráficos dispusieron de las condiciones técnicas más óptimas para informar desde el compromiso y en directo, sobre la última de las guerras románticas del siglo, precisamente calificada como tal por lo que más tarde veríamos de ella.

El impacto internacional que alcanzó el conflicto español cautivó a muchos corresponsales de guerra, como es el caso de Robert Capa que realizó reportajes para las revistas más significativas del momento como *Vu*, *Regard* y *LIFE*, además de otros como Gerda Taro, Reisner o Namuth pertenecientes a la revista *Vu*, David Seymour que trabajaba para *Regard* o *LIFE*, Walter Reuter, entre otros, reportero de la revista *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*)⁵, y Louis Albert Deschamps, que fue miembro del servicio fotográfico del periódico *L'illustration* de París, o incluso la casi olvidada Kati Horna, que trabajó especialmente para publicaciones anarquistas como *Mujeres Libres* o *Tierra y Libertad*.

A España llegaron, con la ilusión y el deseo de que su trabajo contribuyese a ganar la guerra para la República. Sus fotografías nos descubren con aparente facilidad, la profundidad con la que la fotografía, el reportaje, puede mantener auténticamente vivo un instante, una época, gentes o lugares donde podemos adentrarnos e incluso sentirnos partícipes o simplemente emocionarnos. El impulso por desplazarse a un conflicto local, como por ejemplo para el propio Capa, simbolizaba la esperanza de que la victoria republicana provocaría el derrumbamiento del fascismo en toda Europa, y expresaba el compromiso del reportero, llegando a afirmar que:

*“Una causa sin imágenes no es solamente una causa ignorada, es una causa perdida”*⁶.

El recuerdo de los desastres de la guerra, de un conflicto que fracturó a la sociedad española, no habría llegado de forma tan nítida a nuestro presente de no ser por la seducción y el impacto que la imagen fotográfica ha causado en la mirada de las sociedades venideras. Son imágenes que muestran, no la inmovilidad de lo acontecido sino la continuidad de los presentes sucesivos, escapando de ese espacio imaginario que es el pasado.

Gracias a su talento contamos hoy con fotografías como la muerte de un miliciano en el frente que impone la estética del compromiso, de la cercanía⁷, una fotografía que ha elevado a la categoría de universal la imagen de la guerra civil por su arrojo y emotividad. Al contemplarla se aprecia algo más que un combatiente herido de muerte, es una actitud viva difícil de expresar, como si el tiempo no afectara al instante. La

5) La relación de fotógrafos que participaron activamente en la guerra civil se puede consultar en la obra de LOPEZ MONDEJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Lunwerg Editores, 1992.

6) WHELAN, Richard, *Biografía de Robert Capa*, Madrid, Aldeasa, 2003.

7) Como muy acertadamente ha sabido definir Richard Whelan a la actitud de Robert Capa en los distintos frentes de la guerra, gran conocedor de sus trabajos recogidos en su libro, WHELAN, Richard, *Robert Capa. Obra fotográfica*, Madrid, Turner Publicaciones, 2001.

tragedia del motivo representado manifestaba, sobre todo de cara al exterior, el abatimiento de las fuerzas republicanas y el lento pero incontenible avance de las tropas franquistas.



Imagen 4. Robert Capa. Muerte de un miliciano. 1937.

A pesar de su trascendencia, de la que ya se ha dado buena cuenta en muchos trabajos sobre la imagen de la guerra civil española, las fotografías de las nuevas guerras del siglo XX, tales como la segunda Guerra Mundial y los conflictos surgidos del contexto de la Guerra Fría, se convierten en referencia para el mundo occidental y en el mejor garante de difusión de noticias frente a la escasa competencia que ejercían otros medios. Todavía no existía la televisión y, en ese momento, el cine cumplía otras funciones. La trascendencia de la que disfrutaba la fotografía en la prensa, dotaron al medio fotográfico de un valor económico y de un interés social en cuanto al contenido y significado documental. Por eso tanto los empresarios de las revistas como las agencias de noticias empezaron a explotar el filón sin tener en cuenta el trabajo y el riesgo de los fotógrafos.

Durante esos años la demanda fotográfica trajo consigo la multiplicación de agencias de prensa en la mayoría de los países que, aunque no estaban controladas directamente por los gobernantes, mantenían vínculos estrechos con las esferas de poder. Esta repetida situación de control y censura sobre los reportajes de los fotógrafos en cuanto a venta y publicación de las fotos fue motivo de descontento y rechazo por muchos de los profesionales y desembocó en la creación de agencias fotográficas independientes y exclusivamente dirigidas por fotógrafos prestigiosos. Con este sentido nace la agencia Magnum⁸, fundada por Robert Capa en 1947 junto a un importante grupo de reporteros como Henri Cartier-Bresson, Eugene Smith o Marc Riboud principalmente, cuyas fotografías habían tenido cierta relevancia en la prensa y en las revistas ilustradas durante la Segunda Guerra Mundial y los años de la Guerra Fría.

A mediados de los años sesenta del siglo pasado decae el éxito de las revistas ilustradas, debido a la aparición de los medios modernos de comunicación social, mucho más influyentes y masificados y sobre todos ellos la televisión con la que no pueden competir en audiencia. A pesar de introducir nuevos recursos como el color con la intención de ganar en realismo y autenticidad, la mítica revista LIFE desaparece en 1972, y el resto, o bien dejan de publicar o reconvierten sus contenidos hacia temáticas diferentes para las que habían sido concebidas. Durante estos años el fotoperiodismo se enfrenta a uno de los peligros más serios de la profesión: la manipulación, tanto por parte del fotógrafo que no renuncia a construir imágenes sobre los acontecimientos, aunque contribuyan a aumentar la depreciación del oficio, como la que imponen

8) Para conocer más sobre la trayectoria de la legendaria agencia Magnum se puede consultar el número especial que la colección Photo Poche, Magnum Photos, París, Editions Nathan, 1997, o visitar la web oficial <http://www.magnumphotos.com>.

los editores. A veces un corte al encuadre original puede cambiar el contenido de una imagen o, mediante un pie de foto o titular, en algunos casos se contradice la realidad de los hechos presentados.

Pero a pesar de este momento crítico en la producción fotográfica va a aparecer la última guerra visualizada en toda su extensión: la guerra de Vietnam. A partir de esta guerra hay la certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías revela una pose idealizada o el encuadre de una estampa sublimada. Mediante fotografías como la protagonizada por Kim Phuc ejemplifica el horror de la guerra, ya que la imagen la fotografía no deja de ser la mera transparencia de lo sucedido.



Imagen 5. Nick Ut Cong Huynh, Vietnam. 1972.

La fotografía de la niña de Vietnam huyendo desnuda de las bombas americanas y quemada por el napalm que acabamos de contemplar, fue más impactante e influyente, en su día, que miles de páginas denunciando lo absurdo de la guerra. Hoy estamos convencidos de que la guerra de Vietnam la perdieron los americanos porque perdieron el control de la información, especialmente la visual. Todos los días llegaban a nuestra casa reportajes y testimonios de las acciones bélicas. En gran medida escarmentados por esto, los norteamericanos actuaron de forma muy diferente en los años sucesivos, cuando han sido protagonistas de nuevas guerras internacionales.

La violencia censurada

Cada día la información que recibimos está más sesgada y contaminada, transformada en propaganda y entendida como una herramienta para desinformar e instrumentalizar a los ciudadanos. Los filtros y la dificultad para acceder a las fuentes son cada vez mayores. Los medios difunden noticias falsas o difamantes creando un mundo virtual, que esconde los problemas reales y dificulta la reivindicación. Una estrategia muy difundida es la conocida como *efecto biombo*, estrategia que destaca ciertos hechos para dejar en planos más postergados los desarrollos que se desean “olvidar” o “postergar”. La tecnología al servicio del espectáculo ha sustituido, en cierto modo, al periodismo.

9) STANGANELLI, Isabel, Conflictos y medios de comunicación: La Guerra en Irak, artículo publicado en www.sociedaddelainformacionycibercultura.org.mx/congreso/ALAICIIsabelStanganelli.doc

Los informativos televisivos tienden a la espectacularidad del acontecimiento, una búsqueda incessante de lo insólito y lo inaudito, lo nunca visto como ocurrió con la destrucción de las Torres Gemelas. Aquel día del 11 de septiembre de 2001, sin embargo, las imágenes de televisión no tuvieron que esforzarse demasiado para conseguir el efecto de realidad espectacular, la puesta en escena de la Historia en directo, porque estábamos siendo testigos de un acontecimiento mediático sin precedentes.

La fotografía, sin embargo, también va a ayudar a construir la imagen en directo, pero atendiendo a sus peculiaridades y sin renunciar a su propia naturaleza. En este nuevo estatuto la manipulación ya no está sujeta a una construcción posterior o expuesta a la improvisación, sino que está preconcebida. Ahora se busca la imagen que nos permita concentrar y visualizar el acontecimiento a “imagen y semejanza” como el poder la ha diseñado previamente, fragmentando y reduciendo la realidad a un espacio creado, al mismo tiempo que fija en la memoria una imagen que, aunque sea un reflejo de la propia realidad se transforma en una realidad manipulada.

Al poder actual ya no le basta jugar con las reglas de la manipulación y propaganda tradicionales, sino que está tentado en recomponer la realidad para más tarde fotografíarla y convertir su imaginación en imagen mediante nuevas tecnologías, como la digital. Muchas veces se crean las condiciones escénicas necesarias para que la fotografía contenga la imagen que después van a proyectar los medios de comunicación y que la sociedad está dispuesta a consumir, con su desatención y su desmemoria. Se inventan pruebas, se difunden falsedades que no existen pero que la imagen convierte en verdad como resultado de la programación que elabora el poder, ya sea la fotografía de una sesión institucional, de un acto cotidiano o la imagen que se ha perseguido desde el inicio de la guerra en Irak, la derrota de Sadam Hussein.

Durante Guerra del Golfo de 1991, Estados Unidos necesitaba asegurarse de que quedaría atrás el oscuro episodio de Vietnam y tomó todas las medidas pertinentes para crear en la opinión pública una sensación de confianza en la decisión del primer presidente Bush de iniciar una guerra contra Irak como último recurso por el bien de la humanidad. Para conseguir tal efecto, debía vender la guerra como una acción limpia, justa y en poco tiempo. Este cometido lo lograría mediante el manejo estratégico de los medios masivos de comunicación, propaganda y tergiversación de la información. Y es cuando hace su espectacular estreno como aliado del gobierno la cadena de televisión CNN, que se convirtió en la fuente de información del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos.

A pesar del inmenso poder de la información para avisarnos de su inicio, apenas tenemos testimonios de acciones militares o conocimiento visual, a nivel de opinión pública, de las estrategias de conquista o avance. La información visual es creíble, tanto que a veces se esconde su verdadero sentido o se manipula su interpretación gracias a la contundencia de la imagen. Especialmente la fotografía, por su tradición y por ser el primer soporte extendido universalmente con capacidad de amplificación de su mensaje, copias infinitas, y formar parte de la manera de ver colectiva, resulta el instrumento más potente para otorgar credibilidad.



Imagen 6. Dominique Mollard. Ataque sobre Bagdad. 1991.

El montaje de la guerra del Golfo fue un claro ejemplo de lo que los especialistas llaman *el espectáculo*, el desarrollo de la sociedad moderna hasta el punto en el que las imágenes dominan la vida. La campaña de relaciones públicas fue tan importante como la militar. La manera en que la táctica escogida fuese presentada en los medios de comunicación tenía un importante valor estratégico. No importaba tanto el valor “quirúrgico” del bombardeo como su *cobertura* por los medios de comunicación; si las víctimas no aparecían era como si no existieran. El dominio de la imagen sobre la realidad fue percibido por todo el mundo. Una parte importante de la cobertura se dedicó a la “cobertura de la cobertura”. Dentro del espectáculo mismo se presentaron debates superficiales sobre el nuevo grado obtenido por la espectacularización universal instantánea y sus efectos sobre el espectador.



Imagen 7. Todd Heisler. El cuerpo del soldado James Cathey en el aeropuerto de Reno. 2005

Los ejemplos de imágenes sin referente alguno en la realidad bélica que se utilizaron para construir mediáticamente las guerras son innumerables. Al fin y al cabo, hasta las propias emisiones televisivas han llegado a ser cuestionadas, frente a la inexistencia de imágenes de la propia guerra, como sucedía en otros conflictos a lo largo del siglo XX. Esta situación generada por la mirada que tenemos actualmente de la guerra es lo que le ha llevado a Alejandro Pizarroso a afirmar que:

“Las guerras televisadas en la actualidad, son quizá las guerras menos televisadas de todas las guerras desde que existe la televisión, aunque llenen horas y horas de espacio en todas las televisiones del mundo”¹⁰.

10) PIZARROSO QUINTERO, Alejandro, La guerra de las mentiras. Información, propaganda y guerra psicológica en el conflicto del Golfo, Madrid, Colección Eudema Actualidad, 1991, p. 52.